

---

*ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS**Das Aufsatzwerk*

Institut für Romanistik | Karl-Franzens-Universität Graz

Permalink: <http://gams.uni-graz.at/o:usb-065-155>

## Leandro Fernández de Moratín

### La Comedia nueva

Wie man weiß, neigt die spanische Kultur nicht zum Klassischen, wofür sie von Ernst Robert Curtius einst überschwenglich gepriesen wurde<sup>1</sup>. So stellen auch der Neoklassizismus und zumal das neoklassizistische Theater – Komplexe, die Curtius kurzerhand mit einer „Epoche [...] des Niedergangs“ verband – in Spanien kaum mehr als eine Episode dar<sup>2</sup>. Zwischen der nach den Überlieferungen des Siglo de Oro gestalteten „comedia de teatro“, die ja romantische Züge avant la lettre aufwies, und dem eigentlich romantischen Drama erscheint die Periode, in der das neoklassizistische Theater zur kulturellen Hegemonie strebte, jedenfalls eng begrenzt. Außerdem beschränkte sich dies Theater nicht zuletzt wegen seiner Ambitionen einer strikter textorientierten Literarisierung des Schauspiels auf relativ wenige Werke, von denen die eindrucksvollsten im übrigen erst mit beträchtlicher Verspätung gegenüber Luzáns richtungsweisender Poetik das Licht der Bühne erblickten.

Obwohl oder (wahrscheinlicher) weil seine Geltung angesichts der Macht nationaler Traditionen prekär blieb, hat der spanische Neoklassizismus indes in dem eigentümlichen Genus, das man mit Goldoni ‚dramatisierte Poetik, („poetica messa in azione“) nennen könnte, ein Stück hervorgebracht, dessen Gestalt selbst über Spanien hinaus bemerkenswert wirkt: die am 7. Februar 1792 im Madrider Teatro del Príncipe aufgeführte „Comedia en dos actos, en prosa“ *La comedia nueva* von Leandro Fernández de Moratín. Sieht man sie in der Gattungsreihe ‚dramatisierter Poetiken‘<sup>3</sup>, deren europäischer Parcours von Molières *Critique de l'Ecole des Femmes* und *Impromptu de Versailles* oder Goldonis *Teatro comico* eröffnet wurde und seinen späten Höhepunkt wohl in Pirandellos ‚Trilogia del teatro sul teatro‘ fand, erweist sich, daß der Beitrag Moratín auf dieser Strecke sogar zu den gelungensten zählt.

---

1 Vgl. etwa *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 4. Aufl. Bern-München 1963, S. 271ff.

2 Immerhin haben aber die detaillierten theatergeschichtlichen Forschungen von ANDIOC (s. L., S. 15–43) ergeben, daß die neue, französisch orientierte Dramaturgie bei ihrem Madrider Publikum nicht ganz so erfolglos gewesen ist, wie das früher dem Bild (und dem Wunsch) der traditionalistischen Ideologie eines Menéndez y Pelayo oder Cotarelo y Mori entsprach.

3 Aufgrund ihrer ausgeprägten poetologischen Komponente wäre diese Gattungsreihe als eine generische Subkategorie von der weiteren Kategorie des ‚Theaters-im Theater‘ zu unterscheiden. Über die zahlreichen Theatertexte, die vor allem während des Barock und der Romantik zu der letzteren Kategorie beigetragen haben, unterrichten etwa R. J. NELSON, *Play within a Play*, New Haven 1958, oder M. SCHMELING, *Das Spiel im Spiel*, Saarbrücken 1977.

Es lohnt deshalb, ihn (allen anti-klassizistischen Vorurteilen und Ressentiments zum Trotz) noch einmal näher zu betrachten, wobei unser Augenmerk vor allem den Besonderheiten seiner dramaturgischen Verfahrensweise und seiner ideologischen Sinnbildung gelten soll.

### Eine Satire des barocken Theaters

Daß *La comedia nueva* als „poetica messa in azione“ – verglichen etwa mit Goldonis *Teatro comico* – einen überaus satirisch akzentuierten Verlauf nimmt, geht bereits aus dem Resümee der Ereignisse hervor, welche die – in pointierter Übereinstimmung mit der Aufführungsdauer – genau zwei Stunden umspannende Komödienhandlung ausmachen<sup>4</sup>. In ihrem Mittelpunkt steht neben, oder besser gesagt: vor der Partei der Anwälte von Neoklassizismus und Aufklärung, als welche die beiden Raisonneurs Don Antonio und Don Pedro fungieren, die Partei der töricht verstockten Anhänger des alten Theaters. Sie setzt sich zusammen aus dem selbsternannten Dichter Don Eleuterio, der – wie sein sprechender Name sagt – nichts vom Zwang der ‚Regeln‘ hält, seiner große materielle Not leidenden Familie, die im aktuellen Bühnengeschehen von einer Ehefrau, der ‚femme savante‘ Doña Agustina, und einer noch unverheirateten Schwester, Doña Mariquita, vertreten wird, schließlich seinem literaturtheoretischen Mentor und Verführer, dem im Personenverzeichnis als „pedante“ titulierten Don Hermógenes. Dieser Clan hat sich – wie andererseits die beiden aufklärerischen Raisonneurs – in einem an ein Madrider Theater angrenzenden Café eingefunden (wahrscheinlich der Fonda de San Sebastián beim Teatro del Príncipe<sup>5</sup>), um die Aufführung von Eleuterios offenbar vielversprechendem Erstlingswerk, eben der „comedia nueva“ „El gran cerco de Viena“, zu erwarten. An den Erfolg der Aufführung sind verschiedene Interessen geknüpft. Zunächst geht es allgemein um die finanzielle Sanierung der verarmten siebenköpfigen Dichterfamilie; sodann hängen vom Erfolg auf besondere Weise die Zukunftspläne Doña Mariquitas und Don Hermógenes’ ab. Eleuterios Schwester, empfohlen als „aplicada, hacendosa y muy mujer“ (94), hofft, von Hermógenes geheiratet zu werden, während der Pedant durch die Heirat vor allem zu einer Tilgung seiner Schulden gelangen möchte<sup>6</sup>.

---

4 Vgl. dazu die nach dem Personenverzeichnis und der Ortsangabe („La escena es en un café de Madrid, inmediato a un teatro“) platzierte Zeitangabe: „La acción empieza a las cuatro de la tarde, y acaba a las seis“ (62).

5 Vgl. DOWLING, „Estudio“, s. T., S. 39.

6 Die Handlung weist also durchaus einen gewissen „enredo“ auf, der – wohl wegen seiner alltagsnahen Unscheinbarkeit – von der literarhistorischen *Opinio communis* häufig übersehen oder geleugnet wird. Dabei ist für die geschickt auf Spannung hin angelegte Dramaturgie der Komödie bezeichnend, daß die Schürzung des Handlungsknotens gerade in der letzten Szene des ersten Akts stattfindet, wenn das Gespräch zwischen Eleuterio und Hermógenes noch einmal die ökonomischen und familialen Interessen zusammenfaßt, über welche die Geschehnisse des zweiten Akts dann zu entscheiden haben.

Freilich lassen Kostproben des Stückes, die im ersten Akt zum Besten gegeben und zwischen den Parteien diskutiert werden, erkennen, daß die Chancen der ‚großen Belagerung Wiens‘ zumindest beim aufgeklärten Publikum schlecht stehen. Und tatsächlich endet die Premiere mit einem eklatanten Reinfall. Eleuterios Clan, der – auf die stehengebliebene Uhr des Pedanten vertrauend – zu allem Überfluß noch verspätet ins Theater kommt, muß erleben, wie die Aufführung während des zweiten Akts in einem Tumult untergeht. Demnach sind sämtliche Projekte vereitelt: nach den vergeblichen Investitionen hat nur die Armut der Familie zugenommen; der Pedant macht sich aus dem Staube, und Mariquita trauert um ihr vorerst gescheitertes Eheglück. So wäre die Lage desolat, wenn der Raisonneur Don Pedro sich nicht im Moment tiefster Verzweiflung als das leuchtende Gegenbild des flüchtigen Pedanten Don Hermógenes erwiese. Wie ihm bewußt wird, daß die Katastrophe außer dem unseligen Dichter auch dessen Familie und zumal vier Kinder trifft, überwältigt ihn die Rührung. Mit mahnenden Worten, die sich gleichmäßig auf Eleuterio, Agustina und Mariquita verteilen, leitet er – statt müßiger „consuelos y reflexiones“ – die hier angebrachten „socorros efectivos y prontos“ ein (vgl. 131). Er begleicht die Schulden der Familie, stellt Eleuterio als nützlichen Helfer seines Gutsverwalters an und quittiert mit Genugtuung das Versprechen des ehemaligen „dramaturgo“, alles ins Feuer zu werfen, was er je an gedruckten und ungedruckten Dramen produziert habe.

Die Bücher- und-Manuskriptverbrennung, die am Ende in Aussicht gestellt wird, ergibt sozusagen den Schlußpunkt der Theatersatire, die Moratíns Komödie entwickelt. Was ihren Gegenstand und Anlaß bildet, demonstriert innerhalb der primären, dargestellten Komödie die sekundäre, besprochene „comedia nueva“ „El gran cerco de Viena“. Offensichtlich handelt es sich bei Eleuterios Stück um eine für die damalige Theaterproduktion typische „comedia heroica“, genauer gesagt: um die Untergattung einer „comedia militar“. Moratín selbst verweist auf López de Ayalas Tragödie *Numancia destruida*<sup>7</sup>; doch scheint es in der Epoche geradezu ein bestimmtes Genre von Belagerungsdramen gegeben zu haben. Unter ihnen erwähnt René Andioc<sup>8</sup> den *Sitio de Landau* von Antonio Valladares de Sotomayor, den *Sitio de Pultova* von Gaspar Zavala y Zamora, den *Sitio de Toro y noble Martín Abarca* von Vicente Rodríguez de Arellano sowie natürlich den *Sitio de Calés* jenes Luciano Francisco Comella, der meinte, sich in der Gestalt Don Eleuterios wiederzuerkennen, und die Aufführung der *Comedia nueva* daher als persönliche Verunglimpfung zu unterbinden suchte<sup>9</sup>.

---

7 Vgl. L. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Obras póstumas*, Madrid 1867, Bd. 1, S. 113f.

8 Vgl. ANDIOC, s. L., S. 227 und 89.

9 Vgl. DOWLING, „Estudio“, s. T., S. 43–48.

Wie diese Dramen aussahen, erfahren wir – selbstverständlich mit der gehörigen polemischen Verzerrung – von Don Pedro, dem im zweiten Akt die Funktion zufällt, in einer Art *récit de Thérémène* über den Versuch einer Aufführung des dramaturgischen Monstrums zu berichten. Seine Kritik präsentiert ein Stück, das keinerlei literarische Gestaltung kennt<sup>10</sup>, das sich über Wahrscheinlichkeit und Moral hinwegsetzt, das die dramatischen Gattungen mischt und die Einheitsregeln mißachtet:

Allí no hay más que un hacinamiento confuso de especies, una acción informe, lances inverosímiles, episodios inconexos, caracteres mal expresados o mal escogidos; en vez de artificio, embrollo; en vez de situaciones cómicas, mamarrachadas de linterna mágica. No hay conocimiento de historia, ni de costumbres; no hay objeto moral, no hay lenguaje, ni estilo, ni versificación, ni gusto, ni sentido común. (116)

Natürlich ließe sich, was hier als Ansammlung von Defekten gegeißelt wird, unter der Perspektive einer anderen Poetik auch ins Positive wenden. So wäre im Interesse Comellas oder Zavala y Zamoras von den Attraktionen einer extremen Theatralisierung des Theaters zu sprechen. Sie hat ihren Ausgangspunkt in der Tradition des Siglo de Oro, die entschieden vergrößert, aber zugleich popularisiert wird, und sie ist andererseits bemüht, das Herkömmliche um die neuen Wirkungen melodramatisch-opernhafter Elemente und spektakulärer Bühnentechniken zu bereichern<sup>11</sup>.

Beide Effekte sind in der satirisierten ‚großen Belagerung Wiens‘ deutlich präsent. Das Spektakuläre repräsentiert der barocke Überfluß eines Auftritts, den Don Antonio spöttisch als „soberbia entrada“ apostrophiert: „Salen el emperador Leopoldo, el rey de Polonia y Federico, senescal, vestidos de gala, con acompañamiento de damas y magnates, y una brigada de húsares a caballo“ (80). Im Opernhaften gründet das Finale des zweiten Akts, das Eleuterio als „una especie de coro entre el emperador, el visir y el senescal“ (84) derart angelegt hat, daß es mit seinen *versus rapportati* (die hier groteske semantische Dissonanzen gliedern) unverkennbar an Terzette aus einem *Melodrama* beispielsweise Metastasios erinnert. Dabei verlangt die satirische Perspektive der Darstellung, daß solche und ähnliche Reize prononciert in die Kategorie des peinlich Veralteten gerückt werden. Deshalb kommt es im Rahmen der Literatur- und Theatersatire immer wieder zu pasticheartigen Karikaturen barocken Stils, welche in den Vertretern der „comedia de teatro“ die Partei einer nunmehr obsoleten Rhetorik blamieren sollen.

Stilkarikaturen dieser Art sind etwa die monoton hyperbolischen Wendungen, mit denen der Kaiser im „Gran cerco de Viena“ seine Vasallen anspricht:

---

10 Charakteristisch dafür ist bereits in I 3 (71f.) die Episode der Tonadilla, die Eleuterio in Windeseile zu improvisieren versucht.

11 In Bezug auf Comella rühmt DOWLING („Estudio“, s. T., S. 45) mit Recht ein „repertorio enriquecido con los valores teatrales de la música y el espectáculo“.

Unimos nuestros desnudos,  
Dando nuestros nobles bríos,  
En repetidos encuentros,  
Las pruebas mas relevantes  
De nuestros invictos pechos. (80)

Ihr spezifisches Sprachrohr gibt indessen in der *Comedia nueva* selbst Don Hermógenes ab. Er ist der Spezialist für barocke Concetti, der auf Mariquitas prosaischen Wunsch nach einem in Ruhe verzehrten Stück Brot (das bedeutet für sie die Sicherheit der Ehe) antwortet: „No el pedazo de pan, sino ese hermoso pedazo de cielo, me tiene a mí impaciente hasta que se verifique el suspirado consorcio“ (100). Oder der Mariquitas tränenreiche Verzweiflung folgendermaßen besänftigt: „No así, hermosa Mariquita, desperdicie usted el tesoro de perlas que una y otra luz derrama“, was Mariquita wiederum zu der realitätsbewußten Bemerkung veranlaßt: „¡Perlas! Si yo supiera llorar perlas, no tendría mi hermano necesidad de escribir disparates“ (110).

Offenkundig gehört eine solche Anthologie des barocken Stils, welche die Partei der Zurückgebliebenen kompromittiert, zum festen poetologisch-ideologischen Bestand der aufklärerischen Komödie; denn in Goldonis *Teatro comico* gebraucht der lächerliche Dichter Lelio eine verblüffend ähnliche Sprache, wenn er seine altmodischen Maskenkomödien zwei Schauspielerinnen mit dem Argument empfiehlt: „Madama, ho delle scene di tenerezza, fatte apposta per voi, che faranno piangere non solo gli uditori, ma gli scanni stessi. Signora, ho per voi delle scene di forza, che faranno battere le mani anco ai palchi medesimi“, worauf ein Vertreter der Reform erstaunt a parte kommentiert: „(Piangere gli scanni, battere le mani ai palchi. Questo è un poeta del seicento)“<sup>12</sup>. Was dabei zur Debatte steht, ist in beiden Fällen der die Epoche bewegende Kontrast zwischen einem demonstrativen Sprachgebrauch selbstbezogener Rhetorik und einem kommunikativen Sprachgebrauch, in dem der rhetorische Apparat sich zugunsten der Verständigung unsichtbar machen soll. Bei Moratín verkörpern diesen Kontrast – neben manchen anderen Oppositionen – die Hauptgegenspieler Don Hermógenes und Don Pedro. Als aufklärerische Idealgestalt vertritt der letztere eine Redeweise, die streng funktional der direkten, unverstellten und womöglich undiplomatischen Kommunikation dient: „Yo no quiero mentir, ni puedo disimular, y creo que el decir la verdad francamente es la prenda más digna de un hombre de bien“ (73)<sup>13</sup>. Dagegen steht die Rhetorik des exemplarischen Dunkelmanns im Zeichen einer kommunikativ funktionslosen, ja kommunikationsfeindlichen Ostentation.

---

<sup>12</sup> Vgl. C. GOLDONI, *Il teatro comico*, Mailand (Signorelli) 1969, S. 24 (I 11).

<sup>13</sup> Vgl. hierzu in *El sí de las niñas* auch Don Diegos Raisonement gegen die „pérfida disimulación“ (263).

Zu ihrer Kennzeichnung und Verspottung hat Moratín – und das macht einen besonders gelungenen Zug seiner Satirenstrategie aus – nicht nur auf die punktuelle Karikatur konzeptistischer Formeln zurückgegriffen, sondern ebenfalls das Repertoire der vor allem aus der italienischen Renaissancekomödie vertrauten Pedantenkomik ins Spiel gebracht. So blamiert sich Don Hermógenes gewissermaßen doppelt: einmal als Anhänger des schlechten Alten, zum anderen gleich Giordano Brunos Manfurio oder dem Métaphraste in Molières *Le Dépit amoureux* durch seine selbstgefällige *Copia verborum* <sup>14</sup>. Berauscht von der Fülle seiner Worte und Kenntnisse, ignoriert der Pedant den sachlichen Gehalt der an ihn gerichteten Fragen und entfaltet stattdessen zur Demonstration seines Wissens einen Diskurs, dessen Grundelemente die Wiederholung und die Reihung bilden. Was in ihm verfehlt wird, deutet der Satiriker an, indem er Hermógenes gerade vor den überflüssigsten Wiederholungen und Reihungen absurderweise beteuern läßt, sie seien nötig für die Klarheit des Verstehens. Zum Beispiel:

[...] para la mejor inteligencia, convendría explicar lo que los críticos entienden por prótasis, epítasis, catástasis, catástrofe, peripecia, agnición, ó anagnórisis: partes necesarias a toda buena comedia, y que según Escalígero, Vossio, Dacier, Marmontel, Castelvetro y Daniel Heinsio ... (88)

Oder man denke an die sprichwörtlich gewordene Bemerkung nach dem Zitat des Satzes „Sunt autem fabulae, aliae simplices, aliae implexae“: „Pero lo diré en griego para mayor claridad“ (87).

### Die ‚Regeln‘ der bürgerlichen Existenz

So wenig die humanistische Erudition des Pedanten mit der Popularität der spät- und ultrabarocken „comedia heroica“ auch in ihrem spezifischen Gegenstand gemeinsam haben mag, so kommt sie mit ihr doch in einem formalen Moment überein: dem Charakter semantisch und pragmatisch funktionsloser Abundanz, über den Andioc – auf die „churriguereske“ Pracht der „comedia de teatro“ bezogen – treffend schreibt: „c’est en un mot le luxe, mais considéré comme *profusion*, qui constitue le seul signe extérieur de la grandeur“ <sup>15</sup>. Wir haben gesehen, wie neben der Wissensprofusion des Pedanten insbesondere die „soberbia entrada“ des „Gran cerco de Viena“ dem Ideal solcher Prachtentfaltung gehorcht. Zwischen

---

14 Zur *copia verborum* als dem traditionellen Wesensmerkmal des Pedanten vgl. U. SCHULZ-BUSCHHAUS, „Moliere und die Verwandlungen des *Pedante*“, Sprachkunst 10 (1979), S. 156–172, hier S.162ff.

15 ANDIOC, s.L., S. 221.

beiden besteht eine symbolische Äquivalenz, die dazu beiträgt, das eine wie das andere unter dem Blickwinkel ‚vernünftiger‘ Kritik in den Bereich ‚unvernünftiger‘ feudalistischer Repräsentation und Ostentation zu verweisen.

Dieser Blickwinkel ‚vernünftiger‘ Kritik wird in Moratíns Stück nun in erster Linie von dem Rahmen der neoklassizistischen Metakomödie hergestellt, welcher die traditionalistische comedia „El gran cerco de Viena“, die gewissermaßen sein Thema darstellt, umschließt. Dabei gebietet die satirischpolemische Intention des Stückes, daß das Verhältnis von Komödie und Metakomödie ein pointiert widersprüchliches ist. Wo die große ‚Belagerung Wiens‘ in geradezu exotistischer Ferne vielfältige melodramatische Verwicklungen bietet, konzentriert sich Moratíns *Comedia nueva* auf ein unscheinbares Geschehen, das während des knappen Zeitraums von zwei Stunden in unmittelbarer Nähe der Zuschauer abläuft. Wohl noch wichtiger wirkt der soziale Kontrast: Im Werk des jungen Dichters herrschen Glanz und Luxus einer idealisierten Feudalität; der Dichter selbst dagegen leidet mit seiner Familie bittere Armut, und der Hunger, den seine comedia ins Abenteuerliche und Heroische transponiert, ist in seinem Leben offenbar alltägliche Erfahrung.

Insgesamt zeigt sich, daß Moratín diesen sozialen Kontrast gerade als einen ökonomischen überraschend nachdrücklich akzentuiert. Das beginnt mit den Hinweisen auf Eleuterios Herkunft und Berufslaufbahn. Gleich am Anfang werden uns die bescheidenen und bezeichnenderweise eher unproduktiven Tätigkeiten mitgeteilt, denen Eleuterio nachging, bevor er sich für das Geschäft des „dramaturgo“ entschied: zunächst war er Schreiber in einem Lotteriebüro („escribiente ahí en esa lotería de la esquina“), dann diente er als Page in einem Haus, in dem er seine spätere Frau als „doncella“ kennenlernte. Überhaupt gilt den Berufen in der *Comedia nueva*, die sich damit erneut von der Welt der Kaiser, Könige, Wesire und Vasallen des „Gran cerco de Viena“ unterscheidet, eine eigentümliche Aufmerksamkeit. So weiß der geschwätzig Don Serapio, daß die Komödie „El monstruo más espantable del ponto de Calidonia“ das Werk eines Schneiders ist, „pariente de un vecino mío“ (105), und Mariquita erbst sich über die Flucht des Pedanten besonders deshalb, weil die falschen Heiratspläne sie um die reale Chance gebracht haben, einen „boticario“ zu ehelichen, „que a lo menos es hombre de bien, y no sabe latín“ (126).

In dieser Betonung der Berufsidentitäten darf man indes noch mehr als einen komisch-satirischen Kontrasteffekt sehen. Gewiß wird sie gegen den Exotismus der „comedia de teatro“ zunächst als eine Signatur von Realismus eingesetzt; doch verrät ihre Insistenz, daß der Beruf und die in ihm organisierte Arbeit darüber hinaus für die ideologische Konfiguration des Stückes einen fundamentalen gesellschaftlichen Wert ergeben, analog übrigens zu Goldonis *Teatro comico*, wo das Theaterwesen

selbst ja speziell im Aspekt seiner Professionalität illustriert wird<sup>16</sup>. Eben in der diszipliniert geordneten Berufsarbeit, im „trabajo honesto“, liegt nämlich die moralische Richtlinie, die Don Pedro dem erfolglosen Dichter entgegenhält, um ihn vom unnützen auf den nützlichen und vernünftigen Lebensweg zu bringen: „que siga otra carrera en que, por medio de un trabajo honesto, podrá socorrer sus necesidades y asistir a su familia, si la tiene“ (90).

So umfaßt die „reforma fundamental“, die der Raisonneur für das Theater als Institution entwirft, zugleich eine Art Erziehungsprogramm für irregeleitete Autoren aus der Unterschicht. Was bei ihnen – wie die Komposition einer Tonadilla – standes- und realitätswidrig wirkt, muß als eitle Illusion entlarvt werden; dagegen erscheint jeder Ermutigung wert, was sie – wie die Kompetenz einer schönen Handschrift – in einer standes- und realitätsgerechten Berufsarbeit fördern kann (vgl. 130). In diesem Zusammenhang hat im übrigen auch das Verhältnis zwischen den beiden Frauen seine Bedeutung. Es ist offenkundig der Konstellation von Molières *Femmes savantes* nachgebildet, bei der nun Mariquita den Part Henriettes und Agustina jenen Armandes übernimmt. Empfohlen wird natürlich wie schon von Molière die Rolle der Frau, welche – „muy mujer“ – jene Dinge erstrebt und erfüllt, die ihr Geschlecht und Stand nahelegen. Deren Norm verfehlt demgegenüber eine ‚femme savante‘, „doctora y marisabidilla“, wenn sie sich über die störenden Umständlichkeiten der Kindererziehung beschwert und klagt: „Vaya, yo lo he dicho mil veces, para las mujeres instruidas es un tormento la fecundidad“ (102).

Damit tritt Doña Agustina, die vernachlässigt, was ihres Geschlechtes ist, auch in der Devianz neben ihren Ehemann, derkennt, was seines Standes ist. Wie Eleuterio sich über die Verbindlichkeiten eines „trabajo honesto“ erhaben meint, schaut Agustina auf die „oficios de esposa y madre“ (131) herab, die ihr als „ministerios viles y mecánicos“ erscheinen wollen (vgl. 103). Beide müssen daher durch die Lektion ihres Unglücks und durch Don Pedros Zuspruch eines Besseren belehrt werden. In solcher Lehre erfahren sie, daß gleich der neoklassizistischen Dramaturgie auch die bürgerliche Existenz ihre ‚Regeln‘ hat. Was der ersteren die ‚Einheiten‘ sind, bedeuten für die letztere die Pflichten von Beruf und Familie. Zumal für Doña Agustina resümiert Don Pedro diese Direktiven zum guten Schluß in einem Ton, der nicht ganz der Schroffheit entbehrt: „Si cuida de su casa, si cría bien a sus hijos, si desempeña como debe los oficios de esposa y madre, conocerá que sabe cuanto hay que saber, y cuanto conviene a una mujer de su estado y sus obligaciones“ (131). Und so zeigt sich hier aufs neue, daß Aufklärung – wie wir schon aus vielen ähnlichen Dramenschlüssen Goldonis wissen – nicht unbedingt das Gegenteil von Disziplinierung sein möchte<sup>17</sup>.

---

16 Vgl. C. GOLDONI, *Il teatro comico* (vgl. Anm. 12), S. 18 (I 6) oder S. 54 (III 3).

17 Das wird besonders deutlich durch einen Brief Moratíns an Godoy vom 20. Dezember 1792, in dem er das aristokratische Heroismus-Ideal der traditionellen comedia beschuldigt, sowohl die Ordnung der Familie als auch (durch die Mißachtung des königlichen Gewaltmonopols) jene des Staates anarchisch zu unterminieren: „Las doncellas admiten en su casa



Um eine doppelte Disziplinierung handelt es sich bei dem ideologischen Entwurf der *Comedia nueva* nämlich in der Tat. Ihre poetologische Komponente tritt durch die Kritik an Eleuterios „Gran cerco de Viena“ unmittelbar zutage. Mittelbarer, doch nicht minder deutlich macht sich die soziologische Komponente bemerkbar. Sie wird manifest in dem Umstand, daß der „Gran cerco de Viena“ einerseits ein Idealbild feudalistischer Repräsentation und Ostentation vermittelt, daß diese Apotheose der Feudalität aber andererseits von einem Dichter ausgeht, der Angehöriger der Unterschicht ist. Zwar erscheint es zumindest nach marxistischer Terminologie nicht ganz exakt, Eleuterio – wie Andioc das tut<sup>18</sup> – als einen „authentique prolétaire“ zu bezeichnen; denn mit der durch einen Prozeß kapitalistischer Industrialisierung erzeugten, mehrwertproduzierenden Lohnarbeit hat er ja gerade nichts zu schaffen. Immerhin steht jedoch außer Zweifel, daß Eleuterio in schneidendem Widerspruch gegen die aristokratische Vorstellungswelt seines Dramas zur breiten Schicht des Volkes zählt, eines Volkes, das – eben erst alphabetisiert – Wege zu Wohlstand und höheren Distinktionen sucht.

Die Ideologie, welche Moratín in *La comedia nueva* kontestiert, ist demnach nicht einfach jene einer rückständigen feudalistischen Mentalität. Getroffen werden soll vielmehr die feudalistische Mentalität, wie sie sich im Bewußtsein des Volkes spiegelt und – nach Moratíns Urteil – in leeren Trugbildern potenziert. Derart spricht die Didaxis der Komödie auch zuvörderst das Volk an, das durch die Gestalt Eleuterios geradezu allegorienhaft personifiziert wird. Bei der Lehre für Eleuterio geht es also letzten Endes um ein Exempel zur Orientierung der gesamten spanischen Nation. In einem Moment, in dem ideologische Orientierungskrisen und pragmatische Reformprojekte absolutistischer Provenienz zusammentreffen, fordert dies Exempel die Abkehr von der Anarchie feudalistischer Lebensvorstellungen und – damit engstens verbunden – die Einübung bürgerlicher Disziplin.

Dementsprechend macht die Struktur des Stückes seinen Protagonisten, den mittellosen Aufsteiger aus dem Volk, zum Gegenstand einer Auseinandersetzung, die man in Anlehnung an die alte Form der Psychomachie durchaus als eine Art Soziomachie bezeichnen könnte. Deren Agenten sind auf der einen (bürgerlich disziplinierenden) Seite Don Pedro, auf der anderen (feudalistisch anarchisierenden) Seite Don Hermógenes, und beide stehen einander beim Kampf um Eleuterios soziale Identität pointiert

---

a sus amantes, mientras el padre, el hermano o el primo duermen [...]. La autoridad paterna se ve insultada, burlada y escarnecida. [...] No es *caballero* el que no se ocupa en amores indecentes [...]. No es *caballero* tampoco el que no fía su razón a su espada, [...] el que no defiende el paso de una calle o de una puerta a la JUSTICIA, haciendo resistencia contra ella, matando o hiriendo a quantos le amenazan con el *nombre del Rey* y abriéndose el paso a la fuga, que siempre se verifica, sin que estos delitos se vean castigados, como era consiguiente, sino antes bien, aplaudidos con el nombre de *heroicidad y de valor*“ (zitiert nach ANDIOC, s.L., S. 179).

18 Vgl. ANDIOC, s.L., S. 229.

kontrapunktisch gegenüber. Dabei würde die antithetische Symmetrie des Verführers und des Erziehers, welche Moratíns Dramaturgie vorsieht, weniger auffallen, wenn sie gemäß ihrer satirisch-didaktischen Intention nicht alle Wahrheit an den Erzieher und dafür allen Trug an den Verführer delegiert hätte.

Einen der besten dramaturgischen Einfälle stellen in dieser Opposition sicherlich die falschen Zeitangaben des Pedanten dar<sup>19</sup>. Nach der Uhrzeit befragt, antwortet Don Hermógenes in der ersten Szene des zweiten Akts mit eitlem Hinweis auf die Pünktlichkeit seiner Uhr: „Tres y media cabales“ (98), was zumindest den Leser stutzig werden läßt, da doch im Vorspann des Dramas steht, die Handlung beginne um vier und ende um sechs Uhr. Als Hermógenes einige Zeit später (Don Antonio hat gerade zur Verblüffung aller vom Beginn der Aufführung erzählt) in der vierten Szene erneut seine Uhr aus der Tasche zieht, wiederholt er mit ungeminderter Selbstsicherheit: „Las tres y media en punto“ (112). Damit unterstreicht Moratín zum einen natürlich die Bedeutung sowie die entsprechend exakte Realisierung des neoklassizistischen Postulats der Einheit der Zeit; zum anderen wirkt die Episode aber auch gleichsam als Emblem, in welchem das Symbol der stehengebliebenen Uhr Hermógenes’ Poetik und Moral insgesamt der historischen Verspätung überführt. Wenn sich Eleuterio und Mariquita am Ende der Szene über ihr falsches Vertrauen auf die Uhr des Pedanten beklagen, hat das folglich einen zweifachen, sowohl situationellen wie geschichtlichen Sinn und bereitet sozusagen den ersten Schritt zur Einsicht vor:

D. Eleuterio

Cierto que ha sido chasco, estarnos así fiados en ...

Doña Mariquita

Fiados en el maldito reloj de D. Hermógenes. (113)

Dazu kommt, daß Hermógenes seine – wie es heißt – verspäteten Doktrinen auch durch die Falschheit seines persönlichen Verhaltens ins Unrecht setzt. Als Prätendent auf die Hand Mariquitas ist er ja in die Komödienhandlung selbst integriert und führt den zukünftigen Schwager nicht allein aus purer Torheit, sondern ebenso sehr aus materiellem Kalkül in die Irre. Seine Berechnung wird offenbar, wie sich die finanziellen Hoffnungen nach dem Durchfall des „Gran cerco de Viena“ zerschlagen und eine Heirat mit der nunmehr völlig verarmten Mariquita plötzlich jeden Reiz verliert. Indem der Pedant daraufhin opportunistisch das Weite sucht, erweist sich seine Handlungsfunktion – in neuerlicher Anknüpfung an die *Femmes savantes* – als eine genaue Replik von Molières Trissotin, der aus demgleichen Motiv alle Ansprüche auf die zuvor begehrte Henriette fahren ließ. So geht im Gefolge des Molièreschen

---

19 Die Idee dazu hat Moratín möglicherweise aus Goldonis *La bottega del Caffè* übernommen, wo Don Marzio, der Vertreter des schlechten Alten, gleichfalls eigensinnig auf der Unfehlbarkeit seines angeblich aus London importierten „orologio“ besteht.

Komödienmodells die falsche Position des einen Kontrahenten der Soziomachie in grobe moralische Niedertracht über, vor deren Hintergrund der an Eleuterio gerichtete Ratschlag zum Weiterdichten, mit dem Don Hermógenes von der Bühne abtritt, eine potenzierte Negativität erlangt.

Im gleichen Maß, in dem sie Hermógenes' Stellungnahmen entwertet, positiviert Moratíns Dramaturgie die Auffassungen des anderen Kontrahenten, der Eleuterios Familie von ihren unstandesgemäßen Ambitionen abwendet und zur rechten Bescheidenheit bürgerlicher Pflichterfüllung mahnt. Und auch im Falle Don Pedros ist es wieder ein Molièresches Motiv, welches die Tendenz zur satirisch-didaktischen Eindeutigkeit der Sinnbildung klar zu erkennen gibt, freilich diesmal nicht wie beim Verhältnis Hermógenes-Trissotin im Modus direkter Imitation, sondern eher im Modus korrigierender Variation. Das Motiv besteht in der aus dem *Misanthrope* entlehnten Distinktion zwischen dem Typus Alceste, dessen Engagement für Aufrichtigkeit und Wahrheit keinen Kompromiß kennt, und dem Typus Philinte, der sich bei jeder Meinungsäußerung an die Politesse gesellschaftlicher Umgangsformen hält. In einem Gespräch, das Don Pedro und Don Antonio in der dritten Szene des ersten Akts führen, wird die Differenzierung der beiden Raisonneurs von Moratín nun nach dem gleichen Schema angelegt, wie ja auch die weitere Entwicklung der Szene mit der Kritik an Eleuterios Damentext dem evidenten Vorbild der Diskussion über Orontes Sonett folgt. Don Pedro gilt wegen der Kompromißlosigkeit seines Urteils als „áspero y extravagante“ (74), weshalb sein Gesprächspartner vermutet: „Pues con ese genio tan raro que usted tiene, se ve precisado a vivir como un ermitaño en medio de la corte“ (73); Don Antonio dagegen geriert sich als ein nachsichtiger Horazischer Ironiker, den die Torheit mancher Zeitgenossen nicht erregt, sondern amüsiert: „Sí, señor, que me divierto. Y por otra parte, no sería cosa cruel ir repartiendo por ahí desengaños a ciertos hombres, cuya felicidad estriba en su propia ignorancia?“ (76).

Anders als bei Molière gibt es bei Moratín indes keinen Zweifel über die Präferenz, die hier eindeutig der unnachsichtigen Kritik und dem konkreten Besserungswillen Don Pedros erteilt wird. Durch den kompromißlos geäußerten Widerspruch gegen Hermógenes' Trug und Eleuterios Illusionen erweisen sich Pedros Maximen als eigentliche Garanten der Wahrheit, ohne deren Prämisse Antonios vermittelnde Ironie ins Leere stoßen würde. Wie Don Pedro auf die strengen Worte, die ihm aus seiner Autorität zufließen, dann auch noch die guten Taten, zu denen ihn sein Reichtum befähigt, folgen läßt, ist der Ironiker selbst bereit, den Vorrang des Erziehers anzuerkennen: „¡Ah, D. Pedro!; ¡qué lección me ha dado usted esta tarde!“ (132). Wenig später gesellt sich zur Anerkennung der Ausdruck von Bewunderung und Liebe (133: „Su carácter de usted me confunde“; „¿Quién no querrá ser amigo de usted?“), um die Schlußszene auf ähnliche Weise in eine Feier für Don Pedros herbe Güte zu verwandeln, wie die Schlußszene von *El sí de las niñas* eine Apotheose der „tanta bondad“ Don Diegos sein wird. In beiden Fällen setzen die Wohltaten helle Vernunft, aber auch Reichtum und Autorität voraus, und es

ist nicht schwer, hinter der Glorifizierung dieser Wohltäter die Apotheose des aufgeklärten Monarchen wahrzunehmen, der den Eigensinn der Feudalität brechen, das Volk zur Ordnung rufen und für die Einhaltung der Ordnung schließlich gütig belohnen soll<sup>20</sup>.

## ANMERKUNGEN

T: *La comedia nueva* zitiert nach: L. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *La comedia nueva – El sí de las niñas*, ediciones, introducciones y notas de J. DOWLING Y R. ANDIOC, Madrid 1968 (Clásicos Castalia 5). Die Ausgabe enthält zwei informative einführende „estudios“, zu *La comedia nueva* von J. DOWLING (S. 33–56), zu *El sí de las niñas* von R. ANDIOC (S. 137–157). – Erstausg. Madrid 1792 (Benito Cano). – Übers.: *La comedia nueva o el café. Das neue Lustspiel, oder das Kaffeehaus*. Aus dem Spanischen von Manuel Ojamar. Mit Originaltext zur Seite, Leipzig 1800 (Weygand); sowie: *Das Kaffeehaus, oder das neue Schauspiel*, ein Lustspiel in 2 Akten. Aus dem Spanischen frei übersetzt und zur geselligen Unterhaltung am Kamin, imgleichen für kleinere Privatbühnen auf dem Lande, bestimmt von Ant. v. Halem, Bremen 1835 (Schünemann's Verlagsbuchhandlung).

L: R. ANDIOC, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes 1970; J. A. COOK, *Neo-Classic Drama in Spain. Theory and Practice*, Dallas 1959; J. DOWLING, *Leandro Fernández de Moratín*, New York 1968; G. C. ROSSI, *Leandro Fernández de Moratín. Introducción a su vida y obra*, Madrid 1974; L. SÁNCHEZ AGESTA, „Moratín y el pensamiento político del despotismo ilustrado“, *Revista de la Universidad de Madrid* 9 (1960), S. 567–589; J. SARRAILH, *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIIIe siècle*, 2. Aufl. Paris 1964.

---

20 Damit bestätigt sich auch durch die Handlungsführung der berühmtesten Komödien Axioc's im Hinblick auf die Harmonisierung von „naturaleza“ und „arte“ formulierter Befund, nach dem der „néo-classicisme“ – „en somme“ – als die „esthétique de l'absolutisme bourbonien“ zu gelten hat (vgl. ANDIOC, s.L., S. 597).